





# Roda: la mano que dibuja el enigma en el festín

R. H. MORENO-DURÁN

Trabajo fotográfico: Alberto Sierra Restrepo  
Colecciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango

**L**A PRIMERA VEZ QUE VI a Juan Antonio Roda fue en las oficinas del consulado general de Colombia en Barcelona, a comienzos del verano de 1983. Al verlo, recordé con particular interés las dos únicas exposiciones que de su obra había apreciado en Colombia: *Autorretratos*, en la sala de la Biblioteca Luis Ángel Arango, en 1967, y *Retrato de un desconocido*, en la galería El Callejón, en 1971. Dejándome llevar por un incurable vicio que pretende hallar correspondencias fisionómicas entre autor y obra, quise hacer de inmediato una transposición entre el rostro del hombre que apenas ahora conocía y el rostro plasmado en las dos series y en las que, en mayor y menor grado, se fija la identidad del artista. Si bien es cierto que *Autorretratos* se erige como una explícita y bien conseguida secuencia de momentos vitales del pintor, no sucede lo mismo con los rostros de *Retrato de un desconocido*, en los que sólo una osada perspicacia me invita a advertir rasgos autobiográficos. En cualquier caso, buena parte de la nobleza y carácter que irradia *Autorretratos* así como la sugerente incógnita humana de *Retrato de un desconocido* multiplicaban sus atributos en el porte del hombre que acababa de conocer.

Alto, robusto, inteligente, sus sesenta años enaltecían aún más sus blancos cabellos y la bien cuidada barba, con lo que Roda parecía uno de esos ministros plenipotenciarios que con igual destreza era capaz de frenar o precipitar una guerra, o de introducir un jovial desorden en los reservados más exigentes de la capital de la *belle époque*. Roda siempre me pareció un hombre a caballo entre dos siglos —lo que es tanto como decir: entre dos sensibilidades— y por eso, al margen de su indiscutible talento artístico, su modo de ser contrastaba rotundamente con la imagen que de él se esperaba. Violaba por igual la imagen del pintor típico, e iba más allá del mostrenco comportamiento del diplomático al uso. Y si pensamos en lo que tradicionalmente es un pintor (*bête comme un peintre*) y un diplomático (“una persona decente que los gobiernos mandan a mentir al extranjero”) tenemos aún mayores razones para sorprendernos de la enorme personalidad de Roda, capaz de vencer él solo la mala fama de las dos profesiones y de triunfar sobre la falsa bohemia de los artistas y la frivolidad implícita en los protocolos.

Ciertamente, como cónsul general, Roda le imprimió un carácter diferente a la representación colombiana en Barcelona, y ante su estilo y *savoir faire* sus predecesores resultaban tan heterogéneos como impresentables. Recuerdo a una consulesa que, llevada por arrebatos patrióticos, azotaba los oídos de sus invitados con discursos preñados de sospechosa vehemencia y cuya mayor obsesión consistía en subirse a un bus para ir a rogar por la suerte del país del Sagrado Corazón en el santuario de Nuestra Señora de Lourdes, en el Pirineo francés. Había también otros funcionarios, tan neutros o atrabiliarios que lo más indicado para la buena salud del ciudadano colombiano en el extranjero era evitarlos, a no ser que la renovación del pasaporte

Página anterior:

*Montaña No. 7*, 1988

Óleo sobre lienzo

Colección permanente,

Banco de la República





LA SOCIEDAD COLOMBIANA DE  
ARQUITECTOS TIENE EL GUSTO DE  
INVITAR A USTED A LA INAUGU-  
RACION DE LA EXPOSICION DE  
PINTURA DE J. A. RODA, QUE  
TENDRA LUGAR EL DIA JUEVES  
18 DEL PRESENTE A LAS 6 Y 30  
P. M. EN LOS SALONES DE LA  
SOCIEDAD CALLE 13 No. 9-33  
9o PISO.

BOGOTA, D. E. - NOVIEMBRE DE 1956

Invitación a la exposición en la SCA, 1956.

así lo exigiera. Recuerdo, por último, a un cónsul, mezcla de Oliver Hardy y de magnate de supermercado venezolano, obeso y con un inocultable deje maligno en la mirada, y cuyo máximo aporte a la cultura radicaba en revelar, diariamente, que la definición de perro en el Diccionario de la Real Academia Española era “animal que mueve la cola”. Nuestros cónsules, en fin, juntos o por separado, constituían una constante invitación a cambiar de nacionalidad por elementales razones de vergüenza ajena.

Roda significó un cambio rotundo, pues a su bonhomía y don de gentes, a su diligencia en atender los asuntos de los colombianos en esa parte del mundo, añadía una vocación intelectual sólo comparable a su ya celebrada voluntad de renovación plástica. Como ya lo advertí, conocía parte de su obra pero nunca lo había tratado personalmente, ni siquiera por razones consulares, hasta que un común amigo colombiano le regaló un ejemplar de mi novela *Finale capriccioso con Madonna*, publicada en la primavera de 1983. El amigo en cuestión era un psiquiatra que, al margen de su profesión, se ganaba la vida con la práctica de una terapia más atractiva que la de atender fluctuaciones mentales: se había ingeniado un método para eliminar la celulitis que asolaba las partes glúteas de las damas de la burguesía catalana, y me consta que su clientela era cada día mayor. A Roda le gustó la novela y el amigo nos facilitó una entrevista, y desde entonces la amistad nos unió en un trato que llegó a hacerse cotidiano.

Semana tras semana me interesé más por la obra de Roda a punto tal que, con frecuencia, me permitió verlo trabajar, en especial cuando preparaba su serie *Flora*. Esta serie de grabados conformaría la parte final de una vasta exposición en la que el público barcelonés apreciaría la obra de los últimos quince años, y que se exhibió en el Palau de la Virreina, sobre las Ramblas, entre el 10 de octubre y el 11 de diciembre de 1985. Gracias a su confianza y a innumerables conversaciones mantenidas con Roda en su estudio de la calle Canudas, casi frente al Ateneo y sobre la plaza Villa de Madrid, me sumergí en diversos aspectos de su obra y escribí uno de los textos que acompañaron el hermoso catálogo de la exposición, junto a comentarios de Jordi Benet, Luis Goytisolo y Albert Ràfols-Casamada. De alguna manera, esta admirable exposición constituía el homenaje de Barcelona al artista, 55 años después que el





# EL ESCORIAL 19 PINTURAS DE JUAN ANTONIO RODA

EL CALLEJON

21 NOVIEMBRE  
5 DICIEMBRE

Exposición en *El Callejón*, 1961.

niño valenciano se instalara con su familia en la ciudad que habría de afianzar su formación. Punto de confluencia en su vida, Barcelona había sido el puerto de dos hechos fundamentales: su viaje a París, en 1950, donde permanecería alrededor de cuatro años, y su viaje a Colombia, a donde llegó el primero de octubre de 1955, a bordo del Montealtube, que lo llevó al puerto de Cartagena.

## EL CÓNDOR Y EL GORRO FRIGIO

¿Qué lo indujo a viajar a Colombia? Muchos son los factores que intervinieron en dicha decisión. Su memoria se remonta a los últimos días de abril o comienzos de mayo de 1948, cuando en los preliminares de una sesión cinematográfica en el Tívoli, en la barcelonesa calle Caspe, el noticiero No-Do proyectó las espantosas imágenes del “bogotazo”: los hechos del 9 de abril, premonitoriamente, fueron las primeras noticias contemporáneas que Roda tuvo de un país al que ni remotamente sospechaba se habría de trasladar siete años más tarde. De Colombia sólo tenía una que otra referencia libresca, en especial la que le ofreció la lectura de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, por allá a mediados de los años cuarenta. Recuerda que como lector se sintió molesto por la retórica de la novela aunque la anécdota de Cova y los caucheros lo impresionó vivamente. La violencia —tanto en la literatura como en el noticiero cinematográfico— fue el único antecedente que tuvo del país, a excepción de algunas amistades colombianas, interrumpidas por el tránsito que desató la guerra civil española. Entonces, con el inicio de una nueva década, se impuso en su vida adulta un primer cambio de escenario: gracias a sus excelentes calificaciones, el gobierno francés le concede la primera de tres becas para cursar estudios en París. Los otros dos agraciados fueron los artistas García Llorit y Antoni Tàpies.

La capital francesa le deparó en 1950 sorpresas intelectuales y estéticas, insospechadas en la España de la posguerra que acababa de abandonar. Conoció a Narciso Yepes, a Luc Simon y a Jorge Semprún, entonces vinculado a la resistencia contra el general Franco. Roda recordaba cómo, durante los años más intransigentes de la dictadura franquista, alcanzó a servir de correo de la subversión: Semprún le encomendaba la misión de llevar durante sus viajes a España documentos y panfletos



contra el régimen, aunque las consecuencias, en el caso de haber sido detenido, habrían sido impredecibles. En París también esperaba a Roda otra sorpresa: un día lo visitó María Fornaguera, a quien Roda había conocido en Barcelona cuando ella tenía 6 años, antes de la guerra civil. Ahora era una atractiva colombiana de veinte años, con quien el pintor se casó al cabo de unos meses. Su núcleo colombiano se amplió y pronto entabló amistad con algunos escritores e intelectuales que, por ese entonces vivían en París: Jorge Gaitán Durán, Germán Samper, Hernán Vieco, Rogelio Salmona, Arturo Laguado, Arnoldo Palacios. Las referencias sobre Colombia, en parte por la información que le suministró su esposa, en parte por la que le ofrecieron sus nuevos amigos, contribuyeron a darle una imagen menos dramática que la que hasta entonces tenía. En París nace su hijo Marcos, y después de haber visto todo el cine del mundo —los grandes clásicos en blanco y negro, estadounidenses, franceses, soviéticos— y tras repetir veinte veces *La kermés heroica*, Roda decide viajar con su familia a Colombia, vía Barcelona.

A mediados de septiembre de 1955 se embarca en el Montealtube, un barco de la compañía Transmediterránea. Viaja en tercera clase, como corresponde a los artistas, y desde esa atalaya observa la diversa fauna social que lo acompaña durante la travesía: estudiantes y aprendices de torero, señoritas de comportamiento díscolo. Los camarotes eran separados, y hombres y mujeres se las arreglaban por su cuenta, por lo que María Fornaguera, a la sazón embarazada de Ana, se veía obligada a escuchar las historias poco edificantes de sus compañeras de serrallo al otro lado de su bamboleante aposento. María se enfermó durante buena parte de la travesía y Roda, que leía sin cesar, no tuvo más remedio que atar al pequeño Marcos con una cuerda, para impedir que en un descuido el niño cayera por la borda. En el único camarote ocupado de primera clase viajaba el pintor Boscones, quien se ganaba muy bien la vida en Colombia haciendo retratos de la alta burguesía, aunque para mayor fidelidad al modelo se apoyaba en fotografías. Fino, condescendiente, Boscones estaba casado con una inglesa y le facilitó a Roda valiosa información sobre la vida en Colombia. Pero las sorpresas comenzaron apenas el barco atracó en los muelles de Cartagena, pues al avión que habría de trasladar a la familia Roda a Bogotá se le paró un motor en pleno vuelo, por lo que el piloto optó por llevar la nave a Barranquilla y desde allí volaron por fin a la capital colombiana. El cóndor del escudo patrio, a pesar de los altibajos del vuelo, resultó por lo menos de buen augurio.

*Escorial*, 1961

Óleo sobre lienzo

Colección permanente, Banco de la República







Exposición en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1965.

En Bogotá, Roda intentó abrirse camino y poco a poco ganó posiciones en ciertos medios. Ocupó un primer cargo como profesor de dibujo en la facultad de arquitectura de la Universidad Nacional, labor que compartía con la experimentación de nuevas técnicas y la búsqueda de un estilo propio. Por esas fechas se desató en Bogotá una polémica entre Marta Traba y Agustín Nieto Caballero, rector del Gimnasio Moderno, a propósito de las nuevas tendencias estéticas que invadían al país. Roda fue entrevistado y, como era de prever, tomó partido por la crítica de arte y sus ideas renovadoras, en contra de las más bien viejas y triviales del rector del colegio. Lenta, pacientemente, el artista se integraba en el ambiente cultural, espoleado entonces por la dictadura del general Rojas Pinilla. Roda, que había vivido en carne propia los avatares de la guerra civil española y el duro período subsiguiente, podía cotejar los métodos del general Franco con los del general Rojas, y de ahí su euforia cuando el 10 de mayo de 1957, año y medio después de su llegada al país, la dictadura cayó y las cosas, al menos en principio, parecían cambiar. En París había tenido ocasión de leer en una revista todo lo concerniente a la entrega de las armas por parte de los guerrilleros del Llano, aunque poco después de instalarse en Bogotá mataron a uno de sus máxi-





RETRATOS  
JUAN ANTONIO RODA

SALA GREGORIO VASQUEZ - BIBLIOTECA NACIONAL

Biblioteca Nacional, exposición de 1967.

mos líderes, el comandante Guadalupe Salcedo. No había, pues, lugar para un excesivo optimismo, aunque Roda veía cómo sus raíces se afianzaban: su familia crecía —tras Marcos y Ana, llegaron puntualmente Juana, Pablo y Pedro— y algunas puertas se le abrían en los medios culturales. Gaitán Durán le ofreció incluso la posibilidad de elaborar la crítica de arte en la revista *Mito*, invitación que el artista declinó, pues siempre fue partidario más de crear que de opinar en este terreno.

### ***EL ARTE COMO UNA RODAMAQUIA***

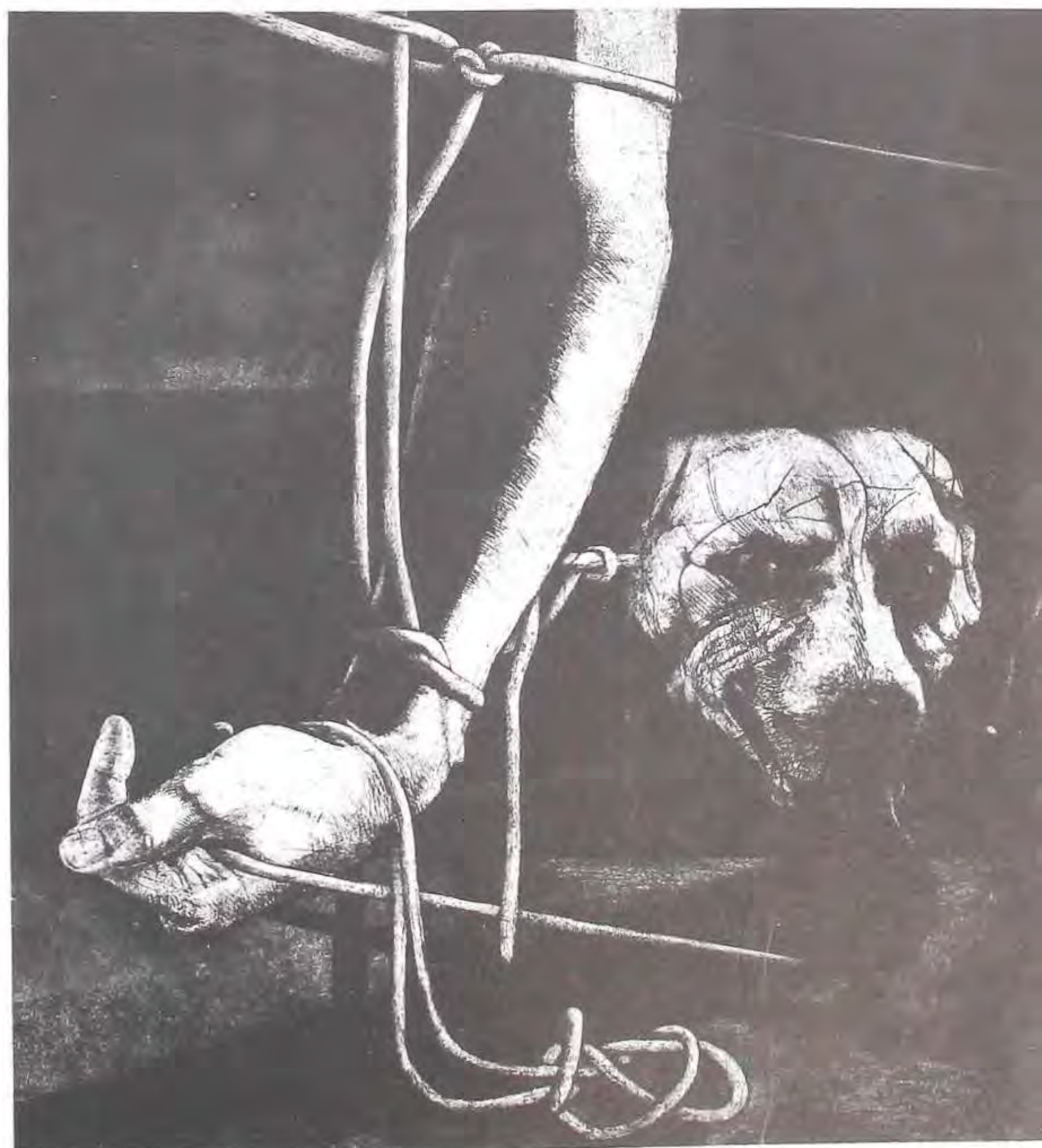
Un día, llamado por el profesor Recassens, que remodelaba una pequeña iglesia en Chapinero, Roda pobló el firmamento con una legión de ángeles heterodoxos: les afeitó las plumas proverbiales, les cortó la cabellera, hizo más perturbador el aire andrógino de serafines y querubines, hasta que colmó la paciencia de las



feligresas, que increparon duramente al artista por no saber pintar siquiera lo que se dice un ángel. Las damas le pagaron la obra y luego la borraron con yeso. Enterada del brutal angelicidio Marta Traba se dejó escuchar con su texto *Ángeles nuevos en Bogotá*, con lo que la atención del público se centró sobre el pintor. Por esas mismas fechas se hace amigo de Hernando Téllez y de otros escritores, con quienes conversaba e intercambiaba libros como sucedió con Eduardo Camacho Guizado. Precisamente fue Camacho Guizado quien —a juicio del propio Roda—, a través de su tesis sobre la poesía funeraria española, influyó en la serie *Las tumbas*, exposición con la que se habría de inaugurar el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En *Las tumbas* hay ya un trazo personal y seguro, vehemente, aunque se filtra un deje literario, inequívocamente poético, y que, si bien le mereció algún reproche de la crítica, fue celebrado por los espectadores más ecuanímenes y cultos. Lo que sí quedó claro para todos es que *Las tumbas* —como la de Miguel Hernández— ratificaba ya el legado hispánico y un sentido contestatario y anticonvencional.

La amistad con algunos de los escritores de Mito fue determinante y logró superar la apatía del medio y sus bien fundados prejuicios sobre la literatura nacional, pues lo cierto es que, recién llegado, le habían recomendado como lo más notable de la literatura patria títulos por el estilo de *Siervo sin tierra*, de Eduardo Caballero Calderón, y *Los elegidos*, de Alfonso López Michelsen, lecturas que, obviamente, deprimieron a Roda, ya familiarizado en París con la obra de

Exposición "Amarra-perros", Galería Meindl, 1976.







*La siesta*, 1959  
Témpera sobre papel  
Colección permanente, Banco de la República

Sartre, Camus, Malraux y los albores del *nouveau roman*. A propósito, Hernando Téllez, cuyo libro *Cenizas para el viento* le agradó, reseñó un cuento escrito por Roda y titulado *Barcelona, 13 de octubre*, publicado por Andrés Holguín en la Revista de la Universidad del Rosario. El cuento era una evocación del ambiente colegial durante la guerra civil, con especial énfasis en los bombardeos, cadáveres y escombros, aunque narrado con marcada voluntad estilística, diferente en todo del tremendismo que tanto en España (la novela sobre la Guerra) como en Colombia (la novela sobre la Violencia) marcaban la línea narrativa. Y tal vez fue a causa de la acentuada vocación de estilo que Téllez, al celebrar el cuento, subrayó cierto influjo del *nouveau roman*, opinión cierta —¿acaso *Retrato de un desconocido* no encierra un velado homenaje a la obra homónima de Nathalie Sarraute?—, sobre todo cuando se advierte el papel que en el relato desempeña el presente de indicativo sobre una escena que, toda ella, es una naturaleza muerta: “Un blanco casi rojo. Si entorno los párpados todo es rojo. Me acerco a la orilla y hundo los pies en el agua fría. Alrededor de los pies el agua es verde, es un verde casi azul, es un azul que puede ser morado. Levanto la cabeza y miro al sol, cuando ya no resisto más miro hacia el agua que se llena de puntos negros...”. La orgía cromática de Roda no es un capricho, es la síntesis de una alquimia en la que por igual bucean el pintor y el narrador.

La labor de creación artística y la necesidad de integración social proseguían, no sin resquemores, como lo evidenció una celosísima colega de Roda de la Universidad de los Andes, al motejarlo de “chapelón advenedizo”. Los tiempos no eran apacibles, al punto de que algunos sectores de La Mano Negra tramitaron la expulsión de María Fornaguera de la Universidad Nacional, donde era profesora de literatura, por considerarla “comunista”. La violencia y la zozobra se habían apoderado de las ciu-



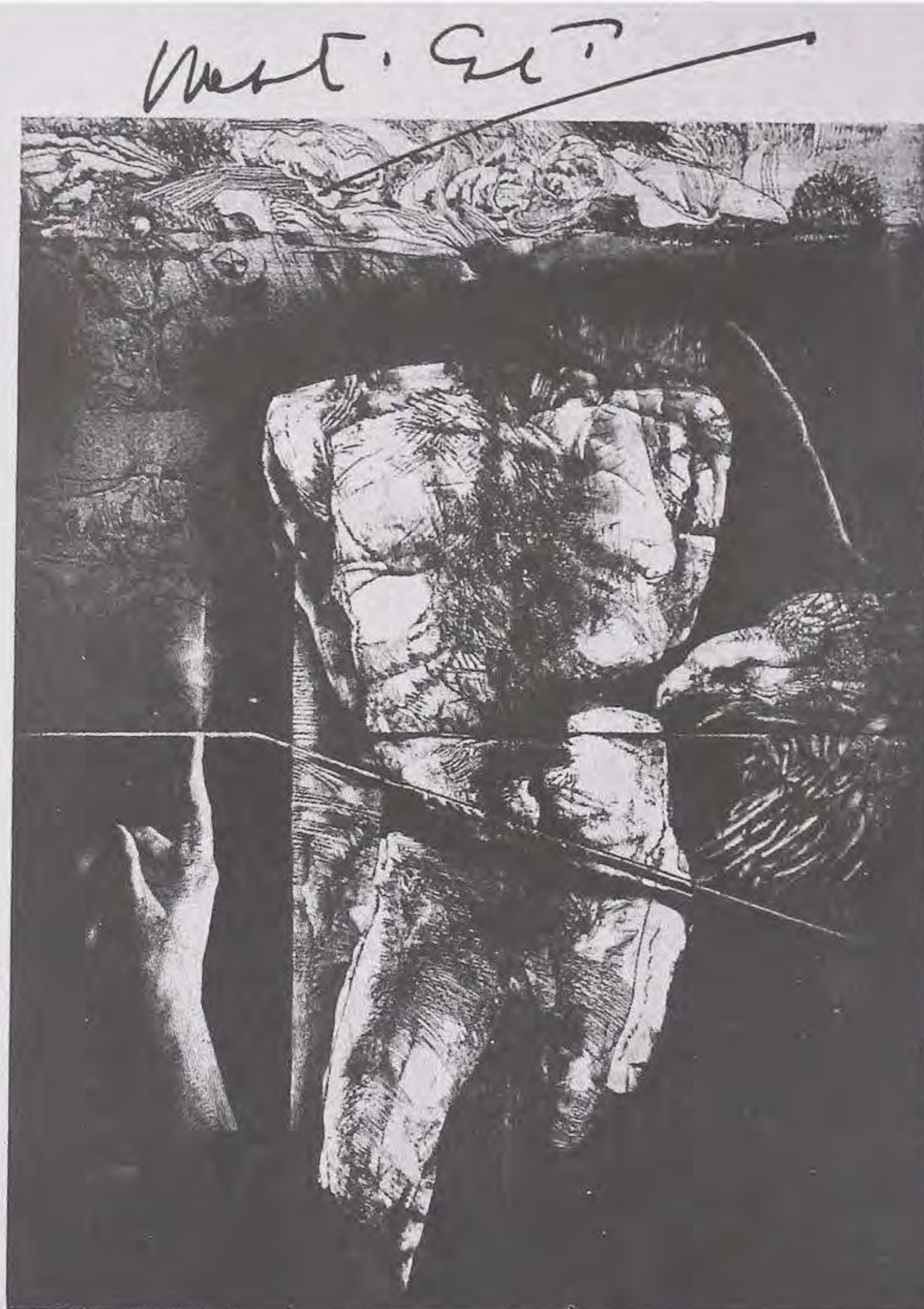


Plegable de la exposición en la Galería Buchholz en 1977.

dades del país, aunque a Roda le bastaban su familia, sus amigos —en especial los de la Universidad de los Andes: Umberto Giangrandi, Luis Caballero, Juan y Santiago Cárdenas y Armando Villegas— y, en el lugar más prominente de sus afectos, la presencia sabia y ecuánime de Casimiro Eiger.

En 1957 tuvo oportunidad de conocer en Barranquilla a Alejandro Obregón, Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas. La amistad y el trato con este grupo se vieron facilitados gracias a un conocido común, el catalán Luis Vicens, vinculado al gremio editorial, y que a su manera revivía la historia de Ramón Vinyes, ese “sabio catalán” que Gabriel García Márquez inmortalizaría en *Cien años de soledad*, y cuya obra literaria sería traducida años después por María Fornaguera, que había cedido por fin a los síndromes de la escritura. El ambiente de La Cueva —el cenáculo de lo que posteriormente y con la presencia de García Márquez sería llamado El Grupo de Barranquilla— le resultó atractivo al pintor, que plasmó dicho ambiente en el cuadro *La Cueva*, donde, en torno a un plato con mojarra, aparecen Obregón, Cepeda, Fuenmayor, Vargas, Nereo y Eduardo Vilá, el dueño del local. Ese cuadro protagonizó una historia curiosa. En los años setenta, el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) organizó un encuentro cultural en Barranquilla y el cuadro fue prestado por su dueño —un francés apellidado Tiffaine, a quien Vilá, el dueño inicial, se lo había vendido— para la exposición, aunque por un descuido la lluvia del trópico lo deterioró. *La Cueva* fue restaurado años después en Bogotá y, otra vez en buenas condiciones, se vendió de nuevo, aunque nunca se ha vuelto a saber nada del cuadro ni de su tercer dueño. Poco antes y también con Colcultura como referencia, a Roda le ocurrió algo singular: Jorge Rojas, el director del Instituto, le encargó al pintor la elaboración de un retrato del presidente Carlos Lleras Restrepo, aunque el contrato contemplaba una preocupante condición: si el cuadro no se entregaba antes de noventa días, el pintor debía pagar una elevada multa. La cuestión es que a Roda nadie le podía garantizar si el presidente posaba o no, y, dada la proverbial ciclotimia del mandatario, lo más probable era lo último. La respuesta de Roda fue meridiana: “Velázquez es más importante que Roda pero Felipe IV lo es más que Lleras Restrepo”. En consecuencia, se negó a firmar tan capcioso contrato.





P/A

Los Castigos - 1

Roda 78



MUSEO DE ARTE MODERNO

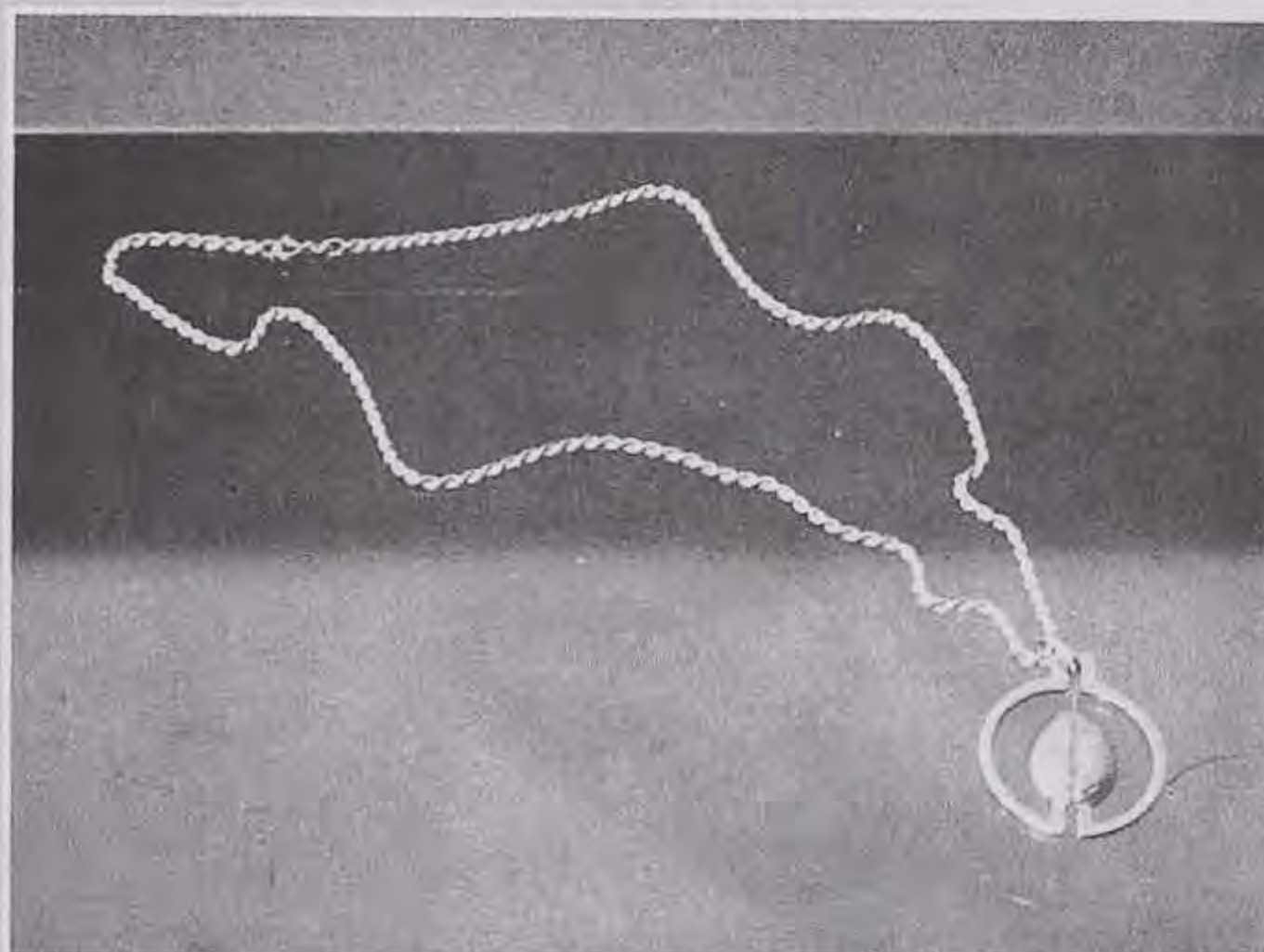
En 1978 expuso en el MAMB "Los Castigos".

### ***LAS TENTACIONES DE JUAN ANTONIO***

Al comienzo, y al margen de sus grandes exposiciones, Roda hizo muchos retratos, siguiendo por igual su célebre facilidad para plasmar fisonomías ajenas, así como los consejos de Boscones, su compañero de travesía a bordo del Montealtube. En cualquier caso, la importancia de Roda en el panorama de la plástica nacional queda patente en el significativo hecho de que Marta Traba eligiera su serie *Las tumbas* para inaugurar la sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Cuando apenas comenzaba la década de los sesenta, Roda se hizo amigo de García Márquez, entonces brillante periodista al servicio de la agencia cubana de noticias Prensa Latina. También fue muy amigo de Botero en sus primeros tiempos y su pintura le llamó la



## Juan Antonio Roda



PINTOR  
A través del huevo  
1978  
Joya en oro y plata.

"Los artistas diseñan", exposición en Deimos, 1988.

atención, al punto de que en el curso de una exposición del maestro antioqueño en la galería El Caballito, Roda le compró al pintor su cuadro *El taller de Vermeer*, obra que posteriormente traspasó a un tercero, sin que tal transacción conllevara un juicio de valor.

La vida seguía y las exposiciones y los amigos se multiplicaban. Sociable y algo mundano, Roda se ha caracterizado siempre por su cortesía y, a la vez, por su carácter firme y rotundo. Amante de la música y la buena lectura, la presencia de Roda se dejaba advertir en la librería Buchholz y, sobre todo, en la Central, llevado tal vez por la necesidad de ver lo que se exhibía en la galería de arte El Callejón, donde en 1957 expuso su serie *El Escorial*. ¿Nostalgia castellana? ¿Afán contemporizador? Ante el ascético referente arquitectónico de Herrera, Roda tropicaliza con trazos de luz y fuego el monasterio barroco, y con ello salió al paso de quienes pensaban que el pintor andaba con su patria a cuestas. Ni nostalgia ni afán integrador: síntesis de una compleja experiencia en la que por igual se abrían campo su tradición cultural y su experiencia vital, al amparo de una voluntad estética alejada por completo de las convenciones de la nacionalidad.

Ante la penuria de la literatura española de la posguerra, incrementada por la incomunicación o por la apatía de la crítica, Roda se deja llevar por la necesidad de querer saber el estado de las letras peninsulares y elige "por olfato" sus lecturas posibles. En cualquier caso, pocas veces había sentido una conmoción tan grande



# ANTONIO RODA

Pinturas Recientes



FLORES, Oleo sobre tela, 130 x 195 cm., 1987

## Inauguración

SABADO, 7 DE NOVIEMBRE 1987

### GALERÍA GARCÉS VELÁSQUEZ

CARRERA 5a. No. 26-92, TELÉFONOS: 284-5593, 284-5975; BOGOTÁ, COLOMBIA

Exposición en la Galería Garcés Velásquez, 1987.

como cuando las paginas de *Años de penitencia*, de Carlos Barral, le resucitaron el período más doloroso y patético de su juventud: los frentes de batalla, la huida hacia el otro lado del Pirineo, la miseria infinita de la posguerra, el aislamiento y la incultura por decreto. La saudade quedó atrás, y en 1970 adquirió la nacionalidad colombiana y, aunque sus logros le concedieron el reconocimiento que merecía, había aún ciertas incompatibilidades con el medio, algunas penosas en el orden de lo doméstico y que tienen que ver con la fisiología del gusto.

Con frecuencia, Roda filosofa sobre la relación entre paisaje y cocina, algo que según él no funciona para nada en Colombia pero que sí es comprobable, para citar sólo un caso, en el Ampurdam, en el norte catalán, donde ámbito y gastronomía son



inseparables. En efecto, de lo único que este exquisito *gourmet* nunca podrá reponerse es de la ausencia de poesía en las plazas colombianas, que oscilan entre un descarado atraco a la salud y la grosería de las marchantas. Ya no para el *gourmet* sino para la óptica del pintor, ¡qué diferencia entre nuestras plazas de mercado —batiburrillo chibcha o merienda de negros— y esos hermosos monumentos al goce sensorial por el estilo de La Boquería, en Barcelona, Les Halles o el mercado de la Rue de Buci, en París! En ese mismo orden de aprehensión de la realidad por la retina, igualmente echa de menos las pescaderías, las grandes naves de hielo donde florecen langostinos, ostras y otros frutos de mar. Curiosamente, y a pesar de su fascinación por los mercados, no se prodigan en la obra de Roda bodegones ni naturalezas muertas, aunque Jordi Benet afirma que a mediados de los años cuarenta, a pesar de que el joven artista ya había descubierto su “facilidad para captar el parecido fisionómico”, no se limitaba al retrato, sino que también pintaba “paisajes y bodegones”. En cualquier caso, la sensualidad en la obra de Roda es consustancial a una innegable perspicacia psicológica, no exenta de *pathos*, como sucede con su serie *Los Cristos*. Dicha serie está apoyada, a su juicio, en temas colombianos, inspirados en la talla de un Cristo que le regaló un día Luciano Jaramillo. Obviamente, la traducción va más allá de la mera anécdota: de nuevo la ancestral violencia del país se advierte en esos *ecce homo*, en esos hombres al óleo —óleo: extrema unción— mutilados por la insensatez y los instintos torcidos de sus semejantes. Esto le valió incluso un regaño “oficial” en Ginebra, el embajador colombiano le reprochó el incrementar la mala imagen del país a través de esos cuadros...

Una patología más sutil es la que Roda insufla a las diversas series de grabados concebidas, forjadas y expuestas en su nueva patria, aunque en su serie *Flora* se dan lo que constituye por igual un balance y una nueva perspectiva: el balance de una

*Tumba de Agamenón*, 1963

Óleo sobre lienzo

Colección permanente, Banco de la República







*Flora*

Galería Artes Contemporáneos Jenni Vilá, 1990.

técnica llevada a su completa madurez y la perspectiva de motivos no necesariamente antropomórficos, como sucedió hasta entonces. Por otra parte, *Flora*, elaborada y expuesta en Barcelona, significa una nostalgia al revés: la del español que, de vuelta a la tierra que lo vio nacer, evoca a su país de adopción a través de una de sus más valiosas tradiciones: la riqueza ecológica reescrita gracias al legado magistral de los artistas de la Expedición Botánica.

### ***LAS EPIFANÍAS FLORALES***

La amplia y sugerente producción de Roda, dividida en series diversas a lo largo de decenios de quehacer plástico —quehacer en el que la investigación de nuevas fórmulas es una constante—, tenía un punto común siempre renovado: la voluntad



antropomórfica. De esta manera podíamos ver cómo lo onírico se aliaba con el humor y la compulsión sexual en los grabados de *El delirio de las monjas muertas* y la tradición pictórica encontraba nuevos ecos y tratamientos en *La tauromaquia*, mientras que la ironía y el sarcasmo, no desprovistos de una bien matizada crueldad, se abrían paso en *Los castigos* y *Amarraperros*. Sin embargo, la iconografía humana, casi llevada a extremos de búsqueda ontológica en *Retrato de un desconocido*, cede de pronto toda su preocupación al estudio de motivos inéditos, como ocurre con la serie *Flora*.

Y, no obstante lo dicho, esta etapa no conlleva ninguna ruptura con las precedentes sino que —contra lo que pueda parecer— guarda una profunda relación con las más sensibles preocupaciones del artista, entre ellas su afán por trasladar a un ámbito diferente propiedades de su mundo anterior, así como el recurrente empleo de ese *pathos* literario con el que Roda rubrica gran parte de su obra. Se trata, ni más ni menos, que de traducir en términos vitalizadores el sentido aparentemente ornamental de las Cattleyas, Oncidium y Laelias de su particular colección.

Tal vez no sea desacertado apostar por un eco baudelaireano en la perturbadora disposición de los periantos y androceos de las orquídeas de Roda, pletóricas de compulsiones y asedios, subyugantes y letales como el exquisito hálito poético

*Presagio*, 1977

Grabado, aguafuerte

Colección permanente, Banco de la República







*Risa 1*, 1972

Grabado sobre metal, aguatinta, aguafuerte  
Colección permanente, Banco de la República

que evocan, sin olvidar la carga deletérea con la que se regodea la serie. Baudelaire, cuya predilección por el grabado ocupaba un lugar eminente en sus manifestaciones críticas —así lo demuestra su devoción por la obra de Callot, Goya y Vernet—, cifraba el secreto de sus inclinaciones en lo que llamaba “le langage des fleurs et des choses muettes”. Pero más allá de esta sugestiva referencia, la serie de Roda parece ilustrar también, y en exclusiva, ese capítulo de *À rebours* en el que un Des Esseintes aletargado por el perfume abisal de sus exóticas flores —flores que no son más que la proteica sublimación de sus obsesiones más íntimas— hace balance de sus especímenes dilectos y entre ellos destaca el Anthurium, esa aoridea “recientemente importada de Colombia” y, sobre todo, esa Cattleya oriunda “de la Nueva Granada”. Pero esto no es todo: sabido es que José Asunción Silva, acaso el más sensible y refinado poeta colombiano —víctima a su vez de inclinaciones tan exóticas como *non sanctas*—, le enviaba orquídeas a Mallarmé desde este lado del océano. No debe escapárenos el hecho de que fue precisamente Mallarmé quien le sugirió a



Huysmans la idea de forjar la identidad de Des Esseintes, arquetipo de ese exquisito *outsider* finisecular que ha superado ya los cien años.

Por otra parte, a nadie debe extrañar la invocación de un referente literario al hablar de los grabados de Roda, máxime si consideramos que su obra es fundamentalmente la recreación plástica de un personalísimo discurso, la ilustración de una serie de motivos en los que el buril ocupa el lugar de la pluma y en los que las imágenes cumplen la misma función que las oraciones, por lo que *Flora*, sin perder su peculiaridad plástica, es también la entronización de una sintaxis visual. Prueba de ello son las series anteriores —acervo que Hernando Valencia Goelkel tuvo la fortuna de llamar *Catalogue déraisonné*— y en las que no es difícil advertir una solución de continuidad narrativa, sólo que las diferentes etapas del discurso no constituyen fra-

*Risa 4*, 1972

Grabado en metal, aguafuerte, aguainta

Colección permanente, Banco de la República





ses aisladas sino que la filiación que les da vida y sentido conforman unidades interrelacionadas por una idea central, evidente incluso en el rotundo timbre literario de los títulos.

Sin embargo, *Flora*, sin anular el parentesco, parece inaugurar una nueva tradición en la obra de Roda. Hay, ciertamente, una voluntad unitaria, aunque aquí las doce piezas del mosaico floral gozan de una autonomía ostensible: son más que nada estados de ánimo, fluctuaciones de sentido, instantes irrepetibles de esa vasta convulsión que precipita el deseo. Son doce aspectos de la profunda y nunca del todo agotada dignidad del sexo. El carácter antropomórfico que define las etapas anteriores no desaparece en *Flora* sólo porque el artista mude el aspecto de sus figuras: las flores de este ciclo se sumergen aún más en la secreta dimensión de lo humano, en su intimidad más recóndita, en el meandro de su orbe sensorial y afectivo. Cada flor es una reinención detallada y amorosa, perturbadora y agobiante de la cópula. Basta observar no ya lo obvio —la presencia del huevo en dos o tres cuadros— sino la explícita superencia que fulge sobre la compleja anatomía del conjunto. El propio tono de los trazos contribuye a hacer aún más próximo y fascinante el sentido de lo que vemos, la inminencia de esas “voluptés interdites” caras al poeta de las correspondencias, técnica que, por otra parte, podemos advertir en la composición floral de Roda. ¿Cómo pasar por alto esa misteriosa comunión que existe entre las diversas piezas —esa “ténébreuse et profonde unité du sensible”—, los perfumes que parecen asaltar nuestros sentidos e incluso esos sonidos que en forma de sutiles murmullos parecen cobrar vida en blanco y negro, fustigados por la sabia gama gris que los define?

Por otra parte, la sensación del conjunto, a la manera de una embriagadora inflorescencia, no impide advertir las características de la unidad, esa sencilla lámina que abarca todos los matices de la carnalidad y que, de los pétalos mayores de la orquídea —cuyos estambres aparecen unidos entre sí con el estigma y el estilo—, nos remite a la rafflesia, cuya forma misma es la negación de la belleza y cuyo olor invoca las postreras miserias de la carne. Pero la gran mayoría de las flores son, bajo el incesante relampagueo que Roda les da por marco, espléndidas, resplandecientes, acogedoras, pues no en vano todas tienen como función última la reproducción, todas son sexo. Algunas se abren como ninfas ávidas y otras aparecen sumidas en apacible interludio; el frenesí se apodera de éstas mientras que la sagaz expectativa prevalece en aquéllas. De cualquier forma, el panorama abarca casi toda la muestra: el terciopelo de los pétalos hace resaltar la profundidad de los cálices, mientras que las estrías cromáticas promueven la excitación sensitiva, sobre todo en el campo visual, aunque gracias a la mencionada red de correspondencias cualquiera puede sumirse a su antojo en el perfume opresivo de la conjunción: orgía de polen, ebriedad de néctar, incontrolada fiesta de estambres en la secuencia del éxtasis. Tampoco falta una directa constatación de lo fálico en una penetración nada metafórica ni floral, sino convincentemente carnal y humana. Una vez más la imagen del huevo redundante en un sentido ya de por sí explícito en la elección del motivo que preside la serie. Porque si epifanía es revelación, *Flora* es advenimiento, fecundidad, exultación sensible.

### **EL ESTILO, EL ESTIGMA**

Expectantes, frenéticas, abiertas, estas flores tienen también una postrera oportunidad para el reposo. Sin embargo, no debemos pasar por alto un detalle en el que Roda pone especial énfasis y es la preocupación por ubicar su idea fundamental dentro de una simetría, sea un marco, un horizonte, un encuentro de coordenadas: un hábitat. Basta observar esa flor que se levanta como un cáliz abierto o esa otra que





*Uno, dos, tres, 1977*  
Grabado en metal, aguafuerte, aguatinta  
Colección permanente, Banco de la República.





*Retrato de un desconocido*, 1971  
Grabado en metal, aguafuerte  
Colección permanente, Banco de la República

parece un reflejo de sí misma sobre el agua. No en vano es en un medio de humedad, de légamo, de temperaturas semiagobiantes donde florecen las orquídeas más fascinantes: el medio más mórbido hace que la flor sea más espléndida. Así también se transmuta en edad y olor y goce el sexo femenino, cuyas ninfas rutilantes se prolongan en las perturbadoras flores de las lacinias.

La sutil demarcación del ámbito donde la ceremonia se lleva a cabo subraya una vez más la confluencia de los valores semánticos y plásticos en Roda: ¿acaso la palabra *tálamo* no forma parte esencial del lenguaje de las flores cíclicas? El tálamo —en su acepción no botánica— traza el suave marco donde va a cumplirse el rito más íntimo y remoto de la especie, y allí las flores se tornan rutilantes en su belleza y en su función generatriz, como las plantas femeninas de la valisneria cuando florecen en la superficie del agua y sus reflejos no son más que sucedáneos de las convulsiones del goce, el testimonio de un frenesí que no es otro que el nuestro. Hay pedúnculos que



atraen, seducen, fecundan flores a la deriva, como en el tráfigo sentimental de los hombres, donde a veces triunfan las resplandecientes artimañas del deseo. Pero también vemos flores sin corola, con estambres móviles que difuminan en el viento nubes de polen y cuyo destino se cumple felizmente al ser atrapado por los estigmas del pistilo: nunca estás solo del todo y siempre hay alguien que aguarda generoso en el extremo de tus instintos.

Roda, al devolverle enriquecido al grabado parte de su aliento naturalista, convierte su serie en un particular y sugerente tratado de las pasiones, una reveladora incursión en el mundo amoroso so pretexto de las flores, un ardid de poeta. Y una vez más el lenguaje plástico, con su gramática privada, sus códigos y sus normas, vuelve a fundirse con la sintaxis oral de los demás mortales, sobre todo cuando se advierte cómo en las partes femeninas de sus flores el *estilo* termina en *estigma*, lo cual resulta casi una definición de las fluctuaciones y altibajos del trabajo de cualquier artista.

Más allá de su trazo firme, de la destreza de su oficio, del empleo de una línea casi fluorescente como los filamentos de la pasión, el gran riesgo de Roda en esta serie ha sido salvar lo obvio, es decir: esquivar el antiquísimo lugar común, justificar la suplantación de identidades en aras de una confluencia feliz: la equiparación de lo femenino con la flor. Sin embargo, aceptado el desafío, la conclusión es categóricamente válida, sobre todo si se tiene en cuenta la densidad sensorial que alcanzan en los grabados los instantes florales del gozo, la plenitud conseguida en las diversas secuencias de la cópula, las albricias del riego, la fecundación y el éxtasis. Como en la primera aproximación que gestionó el deseo, estambres y pistilos se funden aquí para propiciar nuevas posibilidades de supervivencia. Androceo y gineceo no son, pues, meras palabras del a menudo seco y prosaico vocabulario de los hombres, sino que forman parte del idioma del segundo reino, sublimado desde esa mañana radiante en que se fundó la memoria de la especie.

*Flora* nos recuerda que existen orquídeas proteicas que adquieren la imagen del insecto femenino para que el congénere viril, atraído por la perturbadora pilosidad del camuflaje, vuele hacia ellas y, al intentar aparearse con la ficción floral, las insemine, las haga cumplir su función, las realice: no se trata de argucias femeninas sino de sabias estrategias para perpetuar un futuro común. Lo que nos dicen las flores de esta serie supera el dominio de la historia natural y entra de lleno en la zona sagrada de nuestros propios instintos, bajo la bondad o el rigor de las cláusulas de ese tratado que hemos elaborado durante milenios para justificar o sublimar nuestros hábitos y nuestro lenguaje corporal más íntimo.

*Flora* es un juego de espejos donde se refleja no la sabiduría del semejante ficticio que atrae la nutricia comunión de lo real sino la secreta contundencia de nuestros milagros y miserias carnales. Además, la serie conlleva una nueva reflexión sobre nuestra voluntad de goce, una invitación abierta a la lógica de los sentidos y a la recuperación de los estímulos más profundos del ser a través del arte; “L’ivresse de l’art est plus apte que tout autre à voiler les terreurs du gouffre” —decía con razón el creador de otras célebres *Flores*, no menos inquietantes que las de Roda.

Pero si todo es exultación y goce, nada es aquí inocente. Lo deletéreo se abre paso y una dulce sinuosidad hace presa de quienes aceptamos el riesgo. Una vez más el artista convierte su reflexión plástica en una fascinante epifanía, en una rotunda revelación, ya que tal vez esas nupcias de ejecutoria y sentido sean lo único que nos enriquece al recrear y cultivar en la imagen la verdad oculta del ser, lo único que nos sacia y reproduce, lo único que nos perpetúa y justifica.



Figura que se torna sentido, sentido que se vuelve lenguaje, lenguaje que perece y renace en cada uno de sus ciclos como el año en sus meses, así también la vida. Y es por esto que las doce hojas de *Flora* reivindican el plenilunio remoto bajo cuyos augurios se fundó ese feliz desasosiego que con palabras trémulas llamamos placer.

### REGRESO A CITEREA

Sin haber conseguido desprenderse de la España de su juventud y con una marcada nostalgia por Colombia, Roda deambula por las calles de Barcelona con nombres y acentos de dos mundos. En su oficina del consulado se aprecian algunas de las láminas de flores de la Expedición Botánica, que siempre lleva consigo, como si de esta forma ratificara su filiación afectiva y estética con el país cuyos intereses representa. Habla de la idiosincrasia del colombiano, cuya agudeza, *esprit* y humor celebra, aunque por cautela rebaja su optimismo: jamás pudo estar de acuerdo con el subterfugio, el eufemismo, el doble sentido de la gente al hablar, sobre todo en el interior del país.

Desde muy pronto descubrió la riqueza de nuestro ecosistema, y de ahí que sus últimas series —concebidas en España— tengan que ver con el paisaje colombiano: los grabados de esas orquídeas perturbadoras que encierran su personal homenaje al legado de los artistas y científicos de Mutis, los óleos de *Flores* y los óleos de *Montañas*, donde una mirada —deliberadamente distorsionada por la luz— vislumbra más por el lado de la abstracción que por el del trazo realista *momentos* de lo que puede definir el aspecto físico del país: la enorme, apabullante, opresiva presencia de la vegetación y las cordilleras, visualizadas a través de la euforia cromática del paisaje. Un paisaje que, en sintonía con la Violencia, se dejó escuchar con horror telúrico en noviembre de 1985, y cuyas consecuencias sociales Roda intentó amainar desde el consulado. Canalizó eficazmente la ayuda que a los armeritas ofreció el pueblo catalán —curiosamente, en los alrededores del desastre hay un lugar llamado Lérida— y una noche de diciembre, en el marco espléndido del Liceu, de Barcelona, Montserrat Caballé y muchos otros artistas mostraron su solidaridad con las víctimas de Armero a través del *bel canto*. El español que representaba los intereses de Colombia en esa parte del mundo recibía, en el *foyer* del teatro, la condolencia y simpatía de todos los que vieron cómo hasta la naturaleza quería liquidar la esencia misma de la nacionalidad. Roda siempre había hablado de las maravillas de las tierras del Tolima, las de Boyacá y el Quindío, las costas y el sur: tierras asoladas tanto por la insensatez del hombre como por los estragos de los elementos.

Recorría las calles de su infancia, desde el Casc Antic hasta la Bonanova y Sarriá, y siempre tenía motivos para evocar su circunstancia humana en Colombia. Así me enteré de su colaboración en acontecimientos culturales poco frecuentes en un pintor: excelente lector, supo hallar la correspondencia entre un buen texto y su escenografía posible. De ahí que no sorprenda su participación en el montaje de obras como *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, escenificada por Enrique Buenaventura y protagonizada por Fanny Mikey. También colaboró con el español Alberto Castilla en *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán; con Ricardo Camacho en *Las brujas de Salem* (en uno de los afiches, el dramaturgo Arthur Miller le autografió a Roda las excelencias de su trabajo) y con una reciente puesta en escena de *El burgués gentilhomme*, de Molière.

En Barcelona, en las horas que liberaba de la pesada carga consular, evocaba su lejana infancia de castellano que peregrinaba por todas partes, y lo cierto es que Roda define con su periplo vital toda la España de las autonomías. Su padre era un ingeniero nacido en Valladolid y de estirpe granadina; su madre era de Pamplona, de



ascendencia navarra y aragonesa. El niño Roda nació en Valencia pero pronto se trasladó a Castellón, a Las Palmas de Gran Canaria y finalmente a Barcelona. Recuerdo que con frecuencia hablaba de su casa en la calle Margenat, en la Bonanova, así como de sus años de aprendiz de artista en la Escuela Massana. Y algunas tardes, desde la terraza de mi casa en Erasmo Janer —una calle taponada desde comienzos de siglo pero que fue descubierta gracias a una bomba, durante la guerra, según me contó el escritor Manuel Vázquez Montalbán— me decía que a la vuelta de la esquina, sobre la entrañable plaza Padró, tuvo su primer taller. Eran los años de la penuria, cuando comenzaba a abrirse camino como pintor, aunque buena parte de sus horas libres las pasaba leyendo *À la recherche du temps perdu*, prolegómeno de lo que haría en sus años consulares, cuando buscaba por igual el tiempo ganado en la Barcelona de su juventud y felizmente multiplicado en la Colombia de su madurez. Y fue a esa Colombia a la que a comienzos de 1987 regresó, con la certeza de que, si bien es cierto que Citerea no es como la sugirió Watteau, la patria elegida y otra vez asumida es lo más parecido a la Utopía. Y Roda hace que esa Utopía sea real gracias al amor y a la nostalgia con que plasma en sus cuadros el privilegio de ser huésped y anfitrión en la admirable mansión de sus dos mundos.